

alföld

300 FORINT



nka

Nemzeti Kulturális Alap



9 770401 317007



0 7 0 0 4

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

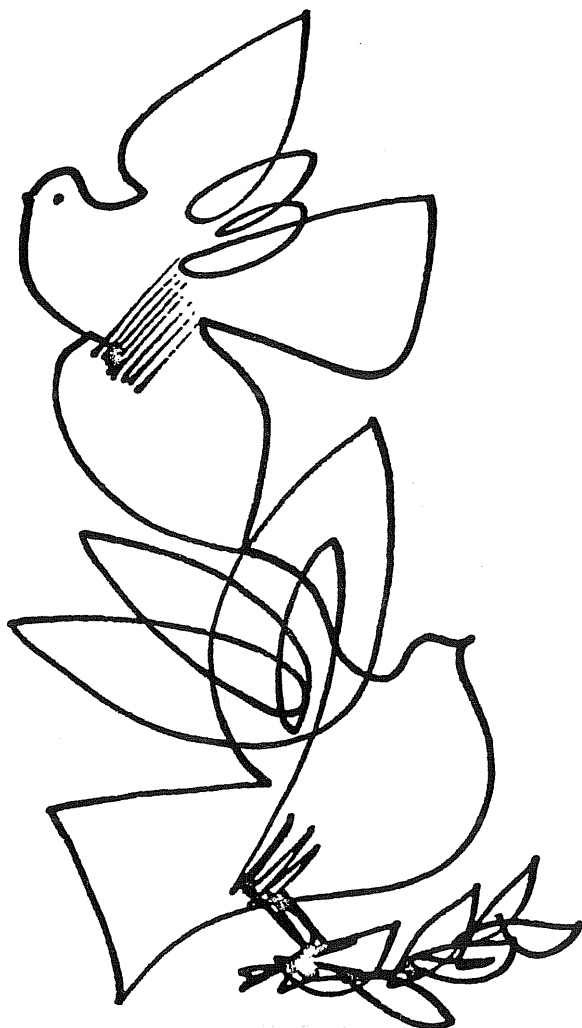
BÁTHORI CSABA
G. ISTVÁN LÁSZLÓ
VERSEI

BÁLINT PÉTER
HÁY JÁNOS
PETŐCZ ANDRÁS
REGÉNYRÉSZLETEI

SZATHMÁRI ISTVÁN
NOVELLÁJA

LŐRINCZ CSONGOR
SÁGHY MIKLÓS
L. VARGA PÉTER
ELMÉLETI
TANULMÁNYAI

KRITIKÁK
KEMÉNY ISTVÁN
MOGYORÓSI LÁSZLÓ
TÉREY JÁNOS
S. VARGA PÁL
KÖTETEIRŐL





alföld

ÖTVENNYOLCADIK ÉVFOLYAM — 2007. ÁPRILIS

- 3 BÁTHORI CSABA versei: Zavarodottság; Jövendölés; Jósdal; Mi vagyok?
8 HÁY JÁNOS: A gyerek (regényrészlet)
16 G. ISTVÁN LÁSZLÓ versei: Magnificat; Lakoma; Lucifer
18 PETŐCZ ANDRÁS: Idegenek (regényrészlet)
24 SZÉNÁSI MIKLÓS versei: Nincs türelem hozzánk; Húsvéti szendvics és
hirdetés
25 POLLÁGH PÉTER versei: A nyelvtan képei; Csak a test; Megmond úgyis
28 SZATHMÁRI ISTVÁN: Az álom (novella)
33 ACZÉL GÉZA verse: évszakadás
34 BÁLINT PÉTER: „Végbúcsúmat tiszta szívvel fogadjátok” (regényrészlet)

tanulmány

- 45 LŐRINCZ CSONGOR: Szöveg, értelem, aláírás
58 L. VARGA PÉTER: Az intermediális olvasás alakzatai (Médiumköziség a líra-
és prózaértésben)
79 SÁGHY MIKLÓS: A tekintet és a kamera (avagy a pszichoanalízis tekintet-
fogalma miképpen válik kamerává?)

szemle

- 88 MILBACHER RÓBERT: Egy régi nemzetfelfogás újradefiniálásának kísérlete
(S. Varga Pál: A nemzeti költészet csarnokai)
93 KOVÁCS BÉLA LÓRÁNT: A boldog feltámadás reménye alatt (Térey János:
Ultra)
97 MEZEI GÁBOR: „Kétszer kettő pedig négy” (Kemény István: Élőbeszéd)
101 KUSPER-TAKÁCS JUDIT: „hogyan beteljesüljön az allegória” (Mogyorósi
László: Ugyanaz a szépség)
104 LOVÁSZ LAJOS: „Írási düh” (Halmai Tamás: Amsterdam blue)
109 VÁRI GYÖRGY: „A költészet lila indigópapír” (Képes Gábor: Az utcafront
és az öregember)

képek

FELEDY GYULA rajzai

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

FILIP TAMÁS, GÖMÖRI GYÖRGY, VÖRÖS ISTVÁN versei

KŐRÖSI ZOLTÁN, ORAVECZ IMRE prózája

Esszék a „Kultusz, emlékezet, múzeum” című tanácskozás anyagából

Világirodalmi tanulmányok (Dovlatov, Fowles, Gogol prózájáról)

Kritikák András Sándor, Halász Margit, Jenei László köteteiről

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata,
Hajdú-Bihar Megye Önkormányzata,
a Nemzeti Kulturális Alap
és a József Attila Alapítvány támogatásával*

<http://www.alfoldfolyoirat.hu>
alfold@mail.debrecen.com



IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA főszerkesztő

BORBÉLY SZILÁRD

FODOR PÉTER

SZIRÁK PÉTER szerkesztők

ANGYALOSI GERGELY főmunkatárs

27. Nádas, i. m. 240.
28. Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1995, 124-125.
29. Balassa Péter: *Passió és állathecc. Mészöly Miklós Film-jéről és művészetéről*, in uő: *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1985, 86.
30. A történetiség jelentőségéről lásd: Grendel Lajos: *A tények mágiája. Mészöly Miklós időskori prózája*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2002, 18, illetve Balassa Péter: *A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma*, in uő: *Észjárások és formák*, 113.
31. Vö. Balassa: *Passió és állathecc*.
32. Derrida említett tanulmányának ide vonatkozó része érdekes kiegészítéssel szolgálhat: a papír felületétől való eltávolodás az írás médiumának visszahúzódásával, így pedig a *kéz* távolodásával írható le. Vö.: Derrida, i. m. 398. A Mészöly-regényben a tétlenül maradt kéz visszahúzódása a *kamera* helyzetéhez képest is történhet, a „rendezés” nyelvi síkja pedig nem csak, hogy nem szavatolja a látvány kamera által való megtapasztalását, hanem mint attól független vizuális megismerést, nyelvileg *kibontja* e tevékenység nélküli kéz látványát. A Derrida gondolatmenetéhez hasonló fejtegetés oda vezet, hogy az optikai médiumtól való esetleges távolodás pontosan a nyelvhez, azaz az *íráshoz*, és itt a regény *papírjához* s *betűihez* kanyarít vissza. Ugyanakkor Derrida megállapítását affirmálva, a regény a technikai médium keltette hatások „történelem utániségában” teszi megértett tapasztalatáá *Film* ahistorikusságát.
33. Thomka Beáta, i. m. 121.
34. Vö. Balassa tanulmányában a kamera mint biológikum. *Passió és állathecc*, 69-96, de különösen 69-71 és 77.
35. Vö.: „Később, jó tíz perc múlva vesszük csak észre, hogy dr. B. N. fotói közé egy avított-barnás dagerrotíp is odakeveredett. Erősen kopott és sérült, s csupán nagyítóval tudjuk világosabbá tenni.” (132.) A képen látható figurák azonosíthatatlansága jelzi, hogy a kép *magáról* a *médiumról* tehet csak kijelentést: „Nagyszülők? Nagynénik? Vagy csak egy *kép*?” (133.) (Kiemelés az eredetiben.)

SÁGHY MIKLÓS

A tekintet és a kamera

AVAGY A PSZICHOANALÍZIS TEKINTET-FOGALMA MIKÉPPEN VÁLIK KAMERÁVÁ?

„Soha nem volt még olyan kor, mint a miénk, amelyben a vizuális ábrázolás a szó minden értelmében olyan olcsó lett volna. Körülvesznek bennünket és állandó ostrom alatt tartanak plakátok, hirdetések, komikus és képes folyóiratillusztrációk. A valóság képeit látjuk ábrázolva a televízióban, moziban, postabélyegen és élelmiszer-csomagokon” – írta Erich H. Gombrich 1956-ban.¹ A helyzet azóta annyiban változott, hogy a technikai képek „ostroma” fokozódott, hiszen újabb frontok nyíltak a képrögzítés modernebb technológiáinak megjelenésével. Azáltal, hogy a képek lettek a 20. században az információ alapvető hordozói, jelentős változás következett be a valóság érzékelésében. A technikai képek ugyanis olyan tökélyre fejlesztették a reprezentálás módját, hogy eredeti (jelölt) és másolat (jelölő) megkülönböztetése nem tekinthető többé problémamentesnek. Sőt, az utóbbi évtizedekben „a jelentésvektor megfordulását” figyelhetjük meg, vagy ha tetszik, az egész hagyományos kauzális szemlélet megkérdőjelezését, az oknak és következ-

ménynek, a modellnek és eredetinek a felcserélődését. Ennek következtében a kép a valóság elé helyeződik, és „a valóságot látszatok, képek sorozataként éljük át”.² Vagy Vilém Flusser szavaival: a technikai képek „ahelyett, hogy bemutatnák a világot, meghamisítják, míg végül az ember az általa létrehozott képek funkciójában kezd élni”.³ Ha mindezzel számot vetünk, akkor felmerülhet a kérdés: vajon milyen okokra vezethető vissza a „valóságpótló” képek ilyen mértékű „elburjánzása”, elszaporodása?

Susan Sontag szerint a „mi korunk” nem „perverzitásból helyezi a képet a valóság elébe, hanem részint azoknak a gondolati irányzatoknak reakciójaként, amelyekben a valóság fogalma mind bonyolultabb és bizonytalanabb lett”.⁴ Némiképpen hasonló okokra vezet vissza Roland Barthes a huszadik századi (populáris) mítoszok népszerűségét – beleértve a filmek mitikus történeteit is. Azok ugyanis elrendezhetőnek láttatják a világ dolgait, és felkínálják annak örömét, hogy tökéletesen érthetővé váljon a valóság, „amelyben a jelek – minden akadály, jelentésveszteség és ellentmondás nélkül – végre-valahára összhangban vannak az okokkal”.⁵ Látható, a valóságmegértés ilyen öröme és nyugalma csak azon „vakság” révén valósulhat meg, amely a hagyományos kauzális szemlélet megkérdőjelezésével nem vet számot.

Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* (1910) című munkája jól példázza, hogy a világtapasztalat milyen változásival kellene mégis szembe nézni a 20. század emberének. A naplóregény feljegyzései egy nemesi család utolsó leszármazottjától erednek, akinek élete határhelyzetbe sodródott: „Megváltozott világ ez. Új élet, csupa új jelentéssel. Pillanatnyilag nehézségeim vannak, mert túlságosan új minden. Saját körülményeim között még kezdő vagyok.”⁶ A világbeli otthontalanságának és elbizonytalanodásának legfőbb oka pedig „rég” látásmódjának tarthatatlansága. A szövegben többször is történik utalás arra, hogy a feljegyzések készítője „látni tanul”, mely az új világhoz történő alkalmazkodás és túlélés legfőbb cselekvéseként és reményeként értelmezhető.⁷ Ha Malte Laurids Brigge kialakulóban lévő látásmódját megvizsgáljuk, akkor annak jellemvonásait úgy lehetne összefoglalni, hogy a „külső” igazolásra számító érzékelésmódot felváltja a látás egyéni, szubjektív gyakorlata. Ennek eredményeként meghatározhatatlanná válik a külső és belső vizuális érzet közötti különbség. Vagy amiképpen az elbeszélő fogalmaz: „Eljött a másfajta értelmezések ideje, minden szó leválik a másikról, a dolgok értelme szétoszlik, akár a felhő, és lehull majd, mint az eső. (...) A változás küszöbén én vagyok a benyomás.”⁸ A látás egyénivé válását bizonyíthatják azok a szakaszok is, melyek a lecsukott szemek látás-percepciójának fontosságát ábrázolják. Például: „csak néztem magam elé, és nem láttam semmit. (...) Egyszerre valami hűvöset és világosat éreztem szemhéjamon, amelyet könnyes szememre szorítottam, hogy ne kelljen látnom semmit.”⁹ A feljegyzések írójának nem kevesebb a célja, mint hogy elsajátítsa a nézőpontot, amit – életével együtt – „csak egyvalakinek szántak”.

Röviden, Rilke naplóregénye azt bizonyítja, hogy a világtapasztalat elbizonytalanodása nagymértékben a látás-érzet valóságtartalmának megkérdőjelezésére vezethető vissza. A szövegben a vizuális tapasztalat szinekdochikus eltolással a világértelmezés folyamatának helyére kerül.¹⁰ Talán nem túlzó mértékben általánosítva ezt a következtetést úgy is fogalmazhatnánk, hogy a regény e tulajdonsága jól leír-

ható Merleau-Ponty elképzelése alapján, miszerint a klasszikus és modern művészet különbségének okát a látás korszakainak alapvetőbb különbségeiben kellene megragadnunk.¹¹

A látásélmény valóság tartalmában történő elbizonytalanodás, amely ellen az objektivitás illúziójának magas fokát megteremtő technikai képek áradata a válasz, befolyással van a szubjektum öntapasztalatának mikéntjére is. E hatással már csak azért is számolni kell, mert a szubjektív én-kép kialakításában nagy szerepet játszik a látás, illetve ezzel összefüggésben a *látva levés* mozzanata. A másik ember *tekintete* alakítja, formálja a (tekintetet észlelő) szubjektumot, és ily módon az egyik ember tükörré válik a másik számára. E viszony – írja Merleau-Ponty – „kitesz mások tekintetének, mint embert az emberek között vagy legalábbis mint tudatot a tudatok között”.¹² A társadalmi alany másoktól való függősége saját jelentésének kialakításában nagyrészt a látómezőn belül határozódik meg. (Nyilván nem teljes mértékben, hiszen az identitás kialakításában fontos szerepet játszanak azok a narratívák is, melyek a szubjektum pozícióját befolyásolják.)¹³ A másik „tekintete a tudat alapzata”, állítja Lacan, majd így folytatja: ami „a leginkább meghatároz a láthatóság területén, az a tekintet, ami kívül van”. Látom, hogy látva vagyok, és ilyen módon képpé változom.¹⁴

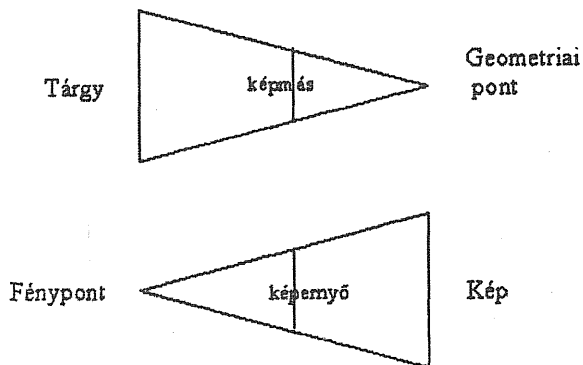
A belsővé vált én-kép kényszerítő erejű hatalmának irodalmi színre vitelével találkozhatunk Samuel Beckett *Film* című munkájában. Az *Általános megjegyzések* szakaszban ekképpen vetíti előre a főszövegben ábrázolt „némajáték” koncepcióját: „amikor minden külső érzékelés – állati, emberi, isteni – megszűnik, az önérzékelés továbbra is fennmarad. A nemlét keresése a külső érzékelés előli menekülés révén meghiúsul, mert az önérzékelés elkerülhetetlen.” Az én-képtől szabadulás lehetetlenségének története úgy jelenítődik meg, hogy először is a főszereplő a *belsőből* újra *külsővé* vált tekintetre és a *külsővé* vált tekintet *tárgyának* kettősére oszlik. Ahhoz, hogy ebben a saját én-képétől szabadulni akaró szituációban ábrázolhassuk, „a főszereplőt ketté kell választani a tárgyra (T) és a szemre (Sz); előbbi menekül, utóbbi üldözi. Csak a film legvégén lesz világos, hogy az üldöző és érzékelő Sz nem más személy, hanem az én maga”.¹⁵ T hiába semmisíti meg szobájában a tekinteteket, az őrá figyelő szemeket (letakarja a tükört, az akváriumot, a madárkalitkát; kiteszi a „rámeredő” kutyát és macskát a szobából; összetépi az olajnyomatot, melyről Isten, a Mennybéli Atya szeme ridegen T-re szegeződik), mert végül Sz – a belsőből külsővé lett tekintet – a sarokba szorítja T-t. Fontos mozzanata még a szövegnek, hogy T saját tekintetétől menekülve a szobájában található fényképeket is megsemmisíti, melyek minden jel szerint őt ábrázolják különböző életkorokban. (Ezt leginkább a 7-es számú kép bizonyítja, mely egy harminc év körüli férfit ugyanolyan fekete kötéssel ábrázol, mint amilyen T-nek a bal szemét takarja.) T e cselekedete értelmezhető úgy, hogy a fotográfiák széttépésével én-képének metaforáit rombolja le, ugyanis a fényképezőgép, mely a képeket készítette, a Másik helyének a metaforikus jelölőjeként is interpretálható. A képekkel együtt így a tekintet metaforája, a T-re „meredő” gép (egykori helye) is megsemmisül.

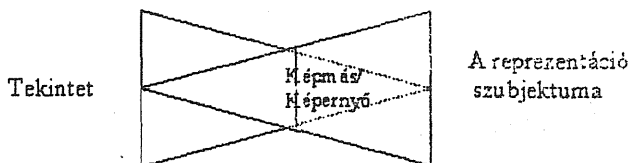
Hogy Beckett szövegének e vázlatos elemzésével mennyire nem távolodtunk el a problémát elemző pszichoanalitikus diskurzustól, azt Lacan mondásával lehet-

ne igazolni: „a tekinteten keresztül lépek a fénybe, és azon keresztül részesülök hatásaiban. Ebből következik, hogy a tekintet az eszköz, melyben a fény testet ölt, és amelyen keresztül (...) én *lefény-képeződöm*”.¹⁶ Látható, a kamera a mindenkori Másik tekintetének, a fénykép a látva levésnek a *tárgyasult* metaforája. Amikor egy rólam készült fényképet nézek, akkor úgy tekintek arra a képre, mint a Másik ember rólam kialakított *mentális* képének *szemmel látható*, testet öltött változatára. A fotográfia feltalálásával és elterjedésével az identitás tárgyiasításának eszköze jelenik meg a vizuális érzékelés színterén. „Történeti léptékekkel mérve” – írja Barthes – „önmagunkat látni (nem tükörben) újkeletű tapasztalat. (...) A fotográfia ugyanis önmagam megjelenése egy másik személyként, az identitástudat körmönfont szétválasztása. (...) Amint érzem, hogy célba vesz a fényképezőgép lencséje, minden megváltozik. Máris »pózolok«, azonnal másik ént, másik testet fabrikálok magamnak, előre képpé változom”. Ám „amikor felfedezem magam a művelet eredményén, azt látom, hogy Teljesen Képpé váltam, azaz meghaltam, én magam vagyok a Halál; a többiek – a Másik – önmagamtól fosztanak meg, durván tárgyat alkotnak belőlem, fogva tartanak, kiszolgáltatnak, katalógusba zárnak, rafinált trükkökhöz készítenek elő”.¹⁷

A Barthes-idézetből kiolvasható a gondolat, hogy a fénykép olyan eszköz, ami tárgyi mivoltából következően kisajátítható, manipulálható, és így a reprezentáció mindenkori alanyát kiszolgáltatottá, „trükkök” elszenvedőjévé teheti. A fotó e tulajdonsága alapján olyan társadalmi „képernyőnek” tekinthető, amely a szubjektum-szerepek megjelenési módjait szabályozza, meghatározza és felügyeli. A következőkben a „képernyő” időtlen elméletét kidolgozó Lacan, illetve a „képernyő” történelmi modelljét tanulmányozó Kaja Silverman munkáinak azon szakaszát elevenítem fel röviden, melyek az irodalmi szövegek mediális meghatározottságának elemzését fontos szempontokkal bővíthetik.

Lacan a *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* című munkájában lényegében az alábbi három ábra segítségével fejti ki látáselméletét.¹⁸





Az első ábra a szubjektum pozícióját mutatja, aki a „geometriai pontként” jelzett helyről néz egy tárgyat. A geometriai pont ebben az esetben a perspektivikus látás által meghatározott hely, melyből a tárgy, az Alberti által feltalált geometrikus elveknek megfelelően, kiszámíthatóan és a maga valóságában látszik. A szubjektum mintegy transzcendens pozícióból szemléli a világot, és ez a szerepe a világtól elkülönülő, isteni nézőpontot, vagy ha tetszik, episztemológiai tekintélyt biztosít számára. A „geometriai pontban” lokalizált szubjektumpozíció nagyon hasonló a camera obscura megfigyelőjének helyzetéhez, aki szintén egy érzékek feletti pozícióból szemlél egy vászonra vetülő perspektivikus képet. Lacan azonban nem gondolja, hogy a néző szubjektum ilyen módon volna jellemezhető.¹⁹ Véleménye szerint a megfigyelő mindig és minden időben csak egy „szűrőn” keresztül, mintegy közvetve szemlélheti a „tárgyat”. A „képmás” ugyanis – ami a tárgy és a geometriai pont közt látható az ábrán – megzavarja a látó szubjektum látszólagos bizonyosságát. Amit ő lát, az nem közvetlenül a tárgyak világa, hanem az a mód, ahogy a „tárgyak megmutatkoznak számára”, és a „képmás” ezt a közvetettséget jelöli.

A második ábra a szubjektumot képként, a tekintetet fénypontként jelöli. Látható, Lacan összekapcsolja a tekintetet és a fényforrást, vagyis a tekintet egyszerre jelenti a pontot, ahonnan a fény a szubjektumra vetül, és a „Másik, mint olyan jelenlétét”.²⁰ A szubjektum ebben az értelemben a (láthatóság előfeltételeként meghatározható) fény, s egyúttal a láthatóság terén belülré kerül. Továbbá Lacan elválasztja az emberi szemet (mint „geometriai pontot”) és a tekintetet (mint „fényforrást”). Silverman a tekintet szerepét lacani terminológiával „a szimbolikusnak a látómezőbe történő betöréseként” értelmezi, amelynek segítségével a szubjektum társadalmi megítélése zajlik.²¹ Saját énünk létrehozása, jelentésünk és vágyaink a Másiktól mint tekintettől függenek. Létezni valójában azt jelenti, hogy mások által látva vagyunk. Az ábrában azonban ismét megfigyelhető egy közvetítő elem, mégpedig a „képernyő”. A kapcsolat ilyen módon történő megszakítottága úgy interpretálható, hogy a szubjektum sosem önmagában, mindentől függetlenül válik képpé, hanem a képernyő által meghatározott módon. A képernyő ebben az értelemben a szubjektum én-képpé válásának folyamatát szabályozza. Miképpen válik azonban képpé a szubjektum? A már idézett lacani passzust újra felelevenítve: ami „a láthatón belül a legalapvetőbben meghatároz engem, az a külső tekintet. A tekinteten keresztül lépek a fénybe, és azon keresztül részesülök hatásaiban. Ebből következik, hogy a tekintet az eszköz, melyben a fény testet ölt,” és amelyen keresztül én *lefény-képeződöm*.²² A „fényképpé válás” fogalma feltételezi, hogy mindez egy kamera által történik, és ebben az értelemben egy újabb metafora kerül a

rendszerbe: a „kamera mint tekintet” trópusa. (Erről szoltam röviden Beckett *Film* című szövege kapcsán.) Jóllehet Lacan maga a fényképezőgép vagy kamera szót nem használja (helyette az „instrumentum”, „apparátus” megnevezéseket alkalmazza), mégis Silverman nyomán és az idézett szövegrészlet implikációit figyelembe véve a kamerát a (a 2. és 3. ábra szerint) „tekintet” és a „fény” oldalára helyezem.

A harmadik ábrán az első és a második diagram átfedésbe kerül, jelezve, hogy a második ábra mindig korlátozza az első ábrát, hiszen amikor nézünk, akkor is benne vagyunk a „képben”, vagyis a „reprezentáció szubjektumai” vagyunk. A tekintet az első ábrán a „tárgy” helyét foglalja el, a másodikikon a „fénypont” helyén áll. A bal és jobb oldali csúcspontok vagy oldallapok „jelölte” kifejezések közt a kapcsolatot lényegében az a kettős mező közvetíti, amely az egyes és kettes ábra „szűrőit” építi magába: „képmás/képernyő”. Az utóbbi kettős „szűrőt” a továbbiakban – ismét Silverman javaslatát követve – az egyszerűség kedvéért a „képernyő” szóval fogom jelölni. Mit takar ez a fogalom?

Lacan, noha nem definiálja a látásnak ezt az összetevőjét, tesz néhány megállapítást, mely a képernyő körülírását szolgálja. A fenti ábrákból kitetszik, hogy a képernyő nemcsak a tekintet és a szubjektum mint látvány közé ékelődik be, hanem a tekintet és szubjektum mint nézés, illetve az utóbbi és a tárgy közé is. Ebből következően meg kell határozni, miképpen látjuk a tekintetet, a tárgyat, és önmagunkat, vagyis a (képként megjelenő) szubjektumot. Amikor Lacan a szubjektummal mint látvánnyal kapcsolatban vizsgálja a képernyőt, akkor megemlíti, hogy a szubjektumnak módjában áll megfélemlítés, álcázás, kifizurázás céljából manipulálni a képernyőt. Ezeket a funkciókat a „képernyővel történő játéknak” nevezi.²³ Továbbá hangsúlyozza, hogy a képernyő „nem átlátszó”, nem ablakszerű képződmény, hanem közvetítőként nagyon is meghatározza az általa összekapcsolt elemek egymásról való tudását.²⁴

Silverman, aki külön fejezetet szentel a problémának *The Threshold of the Visible World* című munkájában, jóval alaposabban tárgyalja a képernyő kérdését. Megállapítja, hogy a „képernyő az a hely, ahol a történeti és társadalmi különbségek belépnek a látásba”.²⁵ A képernyő határozza meg, hogy a különböző korokban hogyan fogják fel a tekintetet, hogyan érzékelik a világot, és hogy miként éli meg a szubjektum a láthatóságot. Továbbá ez a képződmény jelenti azt a helyet, ahol a tekintet egy bizonyos társadalom számára megragadhatóvá válik, és ennek következtében rajta múlik, hogy a társadalom tagjai milyen módon élik meg a tekintet hatását. Vagy más szavakkal: a láthatóság logikáját vezérli, a folyamatot, amelynek során képet alkotunk az objektumokról, illetve fordítva: mások képet alkotnak rólunk.²⁶ Silverman tovább gondolva Lacan elképzeléseit nagyon fontosnak tartja az „instrumentumot”, amely által „le-fény-képeződünk” és „bekereteződünk”. Ez pedig – többször ismételve – nem más eszköz, mint a kamera, amely ebben az értelemben a képernyő helyettesítője, vagyis az eszköz, amin keresztül a tekintetet felfogjuk. A kamera – írja Silverman – „a képernyő képzeletbeli forrása”.²⁷ A tekintet és a kamera metaforikus, illetve a kamera és a képernyő metonimikus összekapcsolása azt eredményezi, hogy a láthatóság szubjektumot meghatározó sze-

repe nagymértékben a technikai képeket létrehozó apparátusokhoz, illetve azok történeti változásaihoz kötődik.

Összefoglalóan: az énkép kialakítását és interiorizálását jelentősen meghatározzák azok a képalkotó eljárások, melyek az adott korszakot uralják. Silverman a videó, fényképezés és a mozifilmek alapvető szerepét hangsúlyozza napjainkban, és hozzáteszi, hogy mindezek az eljárások a kamera fényképalapú rögzítési technikájára vezethetők vissza. A lista persze kiegészíthető volna a digitális alapú reprezentáció eltérő újképletű technológiáival, ám a lényeg mégiscsak az, hogy a „társadalmi képernyőt”, mely a szubjektum önreprezentációjának módjait szabályozza, a mindenkori mediális technikák hozzák létre.

Annak példaként, hogy irodalmi művek elemzése során milyen fontos szerepet játszhat a különböző reprezentációs technológiák számbavétele, érdemes egy pillantást vetni Bret Easton Ellis *Amerikai psycho* (1991) című regényére. „Hősei” egy bemikrofonozott és bekamerázott világban, állandó digitális (és analóg) visszacsatolásban élik életüket. Számukra szétválaszthatatlan a filmek, a magazinok, a televízió, a számítógép-képernyők és a valóság világa. Továbbá a történet narrátorra maga is egyike a szövegvilág főként digitális (társadalmi) „képernyője” által bizonytalanul (egyéni ismertetőjegyek nélkül) kirajzolódó szubjektumainak, így a regény befogadója a történetmondó mimetikus meghatározhatatlanságából adódóan a valóságra vonatkoztathatóság szempontjait is elveszíti. Vagy ahogyan Fodor Péter fogalmazott: Patrick Bateman „nem személynek, inkább különféle medializált szerepek találkozási pontjának tekinthető, amelynek az állandóságát már a tulajdonnév azonosító funkciója sem biztosítja”.²⁸ Az eredeti és a mozgóképi másolat megkülönböztethetlensége Ellis *Glamoráma* (1998) című művében, ha lehet ilyet mondani, még tovább fokozódik. A regény világában szinte mindenhol és minden időben filmforgatások zajlanak. Ez azért fontos, mert a felvételhelyszínek paraván és makett világa szétválaszthatatlanul összeolvad a – főszereplő nézőpontjából láttatott – realitással. A fikció és valóság egymásba csúsztatása a filmszerep és a szerepben *megjelenő* szubjektum megkülönböztethetőségét is eltörli. Ezáltal Ellis regénye, jóllehet parodisztikus túlzással, a „társadalmi képernyőnek” (tévé, magazin, számítógép, stb.) teljes mértékben kiszolgáltatott egyén sorsát viszi színre. „Az én helyzetem?” – teszi fel a kérdést a technikai reprezentálás útvesztőiben tévelygő főhős; Victor Ward. A válasz – „nekem nincs semmiféle helyzetem” – a szubjektum helyzetnélküliségét jelenti be.²⁹ Ez annak az új világtapasztalatnak a következménye, melyet jelentősen meghatároznak a századvég reprezentációtechnikai médiumai. Más szóval: az eszközök, melyek – paradox módon –, miközben a még tökéletesebb illúziókeltésre törekednek, egyúttal végrehajtják a látás valósgártartalmába vetett hit végleges megkérdőjelezését is.

Ha – távolabbról nézve – a jelen dolgozat eddigiekben kifejtett gondolatmenetere tekintünk, feltűnhet a kettősség, mely a felvevőgép értelmezését jellemezte. Egyfelől ugyanis a kamera a Másik tekintetének *metaforájaként* nyert meghatározást, másfelől viszont olyan *tárgyként*, melyet a természettudomány fejleszt ki meghatározott célok érdekében. Fentebb elmondtam, hogy a szubjektum önreprezentációjának helyét, azaz a társadalmi képernyőt jelentős mértékben befolyásolják azok az eszközök, melyek az embert láthatóvá teszik. Ezek az apparátusok (té-

vé, magazin, számítógép, stb.) látszólag kézzel fogható anyagi valóságukban válnak a képernyő forrásaivá. Kissé talán leegyszerűsítve a problémát úgy is fogalmazhatunk, hogy nem ugyanolyan módon fény-képeződünk le a digitális, mint az analóg technológia segítségével. Ezzel szemben, amikor Lacan a szubjektivizáció folyamatát a Másik tekintete általi képrögzítésként írja le, akkor a kamerát nyilvánvalóan metaforikus értelemben használja, és nem törődik annak tárgyi, anyagi létmódjával. A fenti gondolatmenet tehát egyszerre tekinti a kamerát nyelvi jelnek, amiről valamit mondunk, illetve tárgynak, amit ténylegesen használunk. Vagy Jonathan Crary szavaival szólva: a kamera olyan szintér, „ahol egy diszkurzív képződmény materiális szokásokat metsz”. Metafora és ennyiben nyelvi összeállítás, eszköz és ennyiben „gépi összeállítás”.³⁰

Ám annak a szerteágazó kérdéskörnek a vizsgálata, hogy a dolgozat kamera értelmezésében (is) megfigyelhető kettősség (egyszerre tárgy és metafora) orvosolandó hiba-e, vagy inkább megkerülhetetlen kényszer, amely a médiumokról történő beszédet mindenkor jellemzi, messze túlmutat már a jelen munka keretein és vállalásain.

JEGYZETEK

1. Erich H. Gombrich, *Művészet és illúzió (A képi ábrázolás pszichológiája)*, ford. Szabó Árpád, Bp., Gondolat, 1972, 18.
2. Susan Sontag, *A fényképezésről*, ford. Nemes Anna, Bp., Európa, 1999, 200.
3. Vilém Flusser, *A fotográfia filozófiája*, ford. Veres Panka, Sebesi István = *Tartóshullám*, Bp., Belvedere – ELTE BTK, 1990, 9. Vö. „A képek modern tudományában közhely immár, hogy nyelvként kell megérteni őket. A képek nem a világra nyíló átlátszó ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket manapság, amely a természetesség, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolódik, miközben elfedi a reprezentáció homályos torzító és önkényes mechanizmusát, az ideologikus manifesztáció mechanizmusát.” W. J. Thomas Mitchell, *Mi a kép?* Ford. Szécsényi Endre = *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijarat, Bp., 1997, 339.
4. Sontag, i. m., 200.
5. Roland Barthes, *Mitológiák*, ford. Ádám Péter, Bp., Európa, 1983, 25.
6. Rainer Maria Rilke, *Malte Laurids Brigge feljegyzései*, ford. Görgy Gábor = R. M. R., *Válogatott prózai művek*, Bp., Európa, 1990, 56.
7. Vö. Uo., 7, 16.
8. Uo., 41.
9. Uo., 28.
10. A kérdést, hogy a látás mely korokban és milyen okokból került a megértés helyére, meggyőző alappal tárgyalja E. H. Gombrich *Icones symbolicae. A szimbolikus kifejezés filozófiai és ezek hatása a művészetre* című munkájában. Vö. *Az ikonológia elmélete (Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról)*, szerk. Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre, Szeged, JATE Press, 1997, 31–114.) A látás megértésben betöltött kiemelkedő szerepének „időtlen” okairól érdekes okfejtést olvashatunk Hans Jonas *A látás nemessége (érzékfenomenológiai vizsgálódás)* című munkájában, vö. *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijarat, 2002, 109–122.
11. Idézi Bagi Zsolt, *Maurice Merleau-Ponty festésetelmélete*, Passim IV/1 (2002), 122.
12. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, ford. Colin Smith, London – New York, Routledge, 1998, xii.
13. „Történetek szövik át az időt, amelyben élünk. Helyünket a világban, még mielőtt magunkra eszmélnénk – sőt talán nem túlzás azt állítani: még mielőtt megszületnénk –, családi elbeszélések jelölik ki”. Tengelyi László, *Élettörténet és sorseseemény*, Bp., Atlantisz, 1998, 13.

14. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, ford. Alan Sheridan, Middlesex, Penguin Books, 1994, 105–106.
15. Samuel Beckett, *Film*, ford. Bart István = *Samuel Beckett összes drámái*, Bp., Európa, 1998, 372.
16. Lacan, i. m., 106.
17. Roland Barthes, *Világoskamra*, ford. Ferch Magdolna, Bp., Európa, 1985, 17–20. A fotóban tárgyiasuló énkép gondolatát Sontag fényképelméleti munkájában is fellelhetjük: „megtanuljuk, hogy önmagunkat is forós szemmel nézzük: ha jól mutatunk a képen, akkor megnyerőnek ítéljük magunkat”. Sontag, 2. jegyzetben i. m., 111.
18. Lacan, i. m., 91, 106.
19. Hans Holbein 1533-ban festett *Nagykövetek* című képének elemzésével bizonyítja Lacan, hogy a centrális perspektíva alkalmazása (történelmi időtől függetlenül) magában rejtő önmaga dekonstrukciójának lehetőségét is, hiszen a nagykövetek lábánál látható torz koponya (halálfej) ábrázolása csak egy másik nézőpontból, és ebből következően egy másik *perspektivikus* rendből válik láthatóvá, mely egyúttal a domináns perspektíva által ábrázolt figurák világi hatalmát is megkérdőjelezi. Hiszen: miért a földi hatalom, ha mindezt egy jóval nagyobb úr, a halál bármikor elveheti? Lacan, i. m., 88–89, 92.
20. Uo., 84.
21. Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible Word*, New York – London, Routledge, 1996, 133.
22. Lacan, i. m., 106.
23. Uo., 107.
24. Uo., 96.
25. Silverman, i. m., 134.
26. Uo., 195.
27. Uo., 196.
28. Fodor Péter, *Hiszem ha látom (Bret Easton Ellis: Amerikai psycho) = Az esztétikai tapasztalat mediatizálása, szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán, Szirák Péter*, Bp., Ráció, 2004, 407.
29. Bret Easton Ellis, *Glamorama*, ford. M. Nagy Miklós, Bp., Európa, 2005, 492.
30. Jonathan Crary, *A megfigyelő módszerei*, ford. Lukács Eszter, Bp., Osiris, 1999, 46. Jóllehet Crary e szavakkal valójában a *camera obscurát* jellemzi, úgy vélem, a problematika rokonsága megengedi, hogy e gondolatot a 20. században használatos kamerára is vonatkoztassuk.

